

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

JÉSSICA PAIVA

POÉTICA DA VARGINAGEM

Brasília

2016

JÉSSICA PAIVA

## POÉTICA DA VARGINAGEM

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes Plásticas da Universidade de Brasília, para a obtenção do título de bacharela em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Belidson Dias.

Brasília

2016

## AGRADECIMENTOS

Eu agradeço a oportunidade de estudar em uma universidade e ter planos e perspectivas de seguir caminhando na área de atuação que escolhi para trilhar, e devo isso graças ao meu pai, que me deu o conforto e subsídio necessário para eu poder me dedicar aos estudos sem deixar faltar recursos, sempre me apontando o caminho da dedicação e determinação. Agradeço à minha mãe, que sempre esteve ao meu lado me encorajando e acreditando em todo meu esforço de maneira muito positiva e carinhosa. Agradeço à minha irmã mais nova Bibi, que me ajudou a me recompor, ter foco e garra mesmo nos momentos em que eu me sentia mais desmotivada e tentada a desistir. Agradeço a família que compus com meu companheiro Derlon e nossos dois filhos, que mesmo tão pequenos, fazem parte dessa caminhada na alegria e na tristeza, e mesmo em meio a tantos obstáculos, estão vivenciando essa primeira vitória que marcará o início de um novo ciclo. Agradeço ao meu orientador Belidson, que me auxiliou de maneira indispensável a planejar meu projeto desde o início em 2014 até o fechamento do mesmo no presente ano de 2016.

Enfim, ao olhar para trás, me sinto orgulhosa por concluir de maneira digna e esforçada a graduação, que mesmo em meio a tantas limitações e obstáculos, decidi levar adiante e progredir dentro desse processo, trazendo comigo um sentimento de gratidão em meio às dificuldades, pelo aprendizado adquirido, não somente a respeito das disciplinas ofertadas, mas a respeito da vida.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Jéssica Paiva, Nascedouro, 2014  
disponível em < <https://rosamarelada.wordpress.com/2016/04/07/nascedouro-a-semente/>>...09
- Figura 2. Jéssica Paiva, Água Turva, 2015  
Disponível em < <https://rosamarelada.wordpress.com/2016/04/09/agua-turva/>>.....10
- Figura 3. Jéssica Paiva, Telúrico, 2015  
Disponível em < <https://youtu.be/dn4TNBy90Ws>>.....11
- Figura 4. Jéssica Paiva, Como fazer uma germinação contaminação em 7 passos, 2016.....12
- Figura 5. Jéssica Paiva, Tentaram nos enterrar mas não sabiam que éramos sementes, 2016..13
- Figura 6. Robert Smithson, Asphalt and Mud  
Disponível em < <https://br.pinterest.com/pin/362821313711302674/>>.....16
- Figura 7. Ana Mendieta, Silhueta, 1973  
Disponível em < <https://br.pinterest.com/pin/362821313703104088/>>.....17
- Figura 8. Ana Mendieta, 1977  
Disponível em < <https://br.pinterest.com/pin/534380312007368666/>>.....17
- Figura 9. Jéssica Paiva, Morada Frágil, 2015  
Disponível em < <https://rosamarelada.wordpress.com/2016/04/09/auto-retratos-naterra/>>....19
- Figura 10. Jéssica Paiva, Morada Fértil, 2015  
Disponível em < <https://rosamarelada.wordpress.com/2016/04/09/auto-retratos-naterra/>>....19
- Figura 11. Alan Sonfist, Time Landscape, 2014  
Disponível em < [http://www.alansonfist.com/landscapes\\_time\\_landscape.html](http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape.html)>.....21

Figura 12. Agnes Denes, Wheatfield, a Confrontation, 1982	
Disponível em < <a href="http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html">http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html</a> >.....	22
Figura 13. Jéssica Paiva, Minha arte é um lixo, 2016.....	23
Figura 14. Jéssica Paiva, 2016.....	30
Figura 15. Jéssica Paiva, 2016.....	31
Figura 16. Jéssica Paiva, Xilogravura, 2013.....	31
Figura 17. Agnes Denees, Tree Mountain, a Time Living Capsule, 1992	
Disponível em <a href="http://www.agnesdenesstudio.com/works4">www.agnesdenesstudio.com/works4</a> >.....	32
Figura 18. Jéssica Paiva, 2016.....	33
Figura 19. Jéssica Paiva, Preparando a massa, 2016.....	34
Figura 20. Jéssica Paiva, <i>Rizoma</i> , 2016.....	35
Figura 21. Jéssica Paiva, 2016.....	38
Figura 22. Jéssica Paiva, 2016.....	38
Figura 23. Jéssica Paiva, 2016.....	38
Figura 24. Jéssica Paiva, 2016.....	39
Figura 25. Jéssica Paiva, 2016.....	39

Figura 26. Jéssica Paiva, 2016.....	40
Figura 27. Jéssica Paiva, 2016.....	40
Figura 28., Jéssica Paiva, , 2016.....	40

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1 MEMORIAL DESCRITIVO .....	09
2 A DINÂMICA DA TERRA E SUAS REFERÊNCIAS EM OBRA DE ARTE....	14
2.1 A Terra defendida como potencial poético.....	21
3 O DISCURSO ÍNTIMO – FIXAÇÃO PELA LAMA.....	25
4 CONSOLIDAÇÃO DE UMA OBRA – EXTERNALIZANDO A SUBJETIVIDADE.....	28
4.1 procedimentos práticos e estratégias.....	32
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
ANEXOS.....	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	41

## INTRODUÇÃO

Esta monografia trata-se do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (UnB), cujo objeto é a poética artística que tem como orientação o discurso da terra como força poética. Neste trabalho, objetiva-se argumentar as possibilidades, as contribuições, e até mesmo as limitações dessa poética para o campo da arte, que tem como linguagens a fotografia, a instalação, a videoarte, a intervenção e a performance.

Esta monografia está estruturada como um relato que descreve a experiência percorrida durante a investigação do tema até chegar à exposição da instalação intitulada Rizoma. O processo criativo é literal e é metaforicamente uma caminhada na qual se agregam elementos e internalizam-se diversas soluções como resposta às adversidades da obra em composição.

As principais referências artísticas utilizadas foram as de Robert Smithson (1968), devido à sua reflexão acerca da terra e da landart, e as de Ana Mendieta (1973), pelo seu discurso íntimo e, de certa forma, sagrado com a terra. Também foram pertinentes as contribuições dos escritores Gaston Bachelard (2003), com sua filosofia materialista, cujas principais obras consultadas foram: *A Terra e os Devaneios do Repouso* e *A Terra e os Devaneios da Vontade*, e Gilles Clément (2000), que escreve, de maneira sensível, críticas a respeito da forma como o ser humano se relaciona com a terra.

Neste trabalho, bem como em outras investigações feitas durante o curso, os estudos sobre a terra sempre se fizeram presentes e indispensáveis durante o processo criativo. A terra, além de ser matéria-prima essencial — como prefiro chamá-la —, converte-se não somente em discurso central estético, mas também estrutural e geológico. O discurso com a terra torna-se tão intenso que às vezes toma características de manifesto — o que também pode sê-lo —, pois, após examinar detalhadamente o aspecto geral da produção em arte durante o curso de bacharel, chego sempre ao mesmo lugar comum inicial, em seu aspecto mais minimalista: a terra fria, crua, úmida e fértil.

Esta pesquisa está dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, encontra-se o memorial descritivo do principal percurso projetado até chegar à decisão do objeto final; no segundo capítulo, são apresentadas a revisão de literatura e as referências artísticas e teóricas que consolidaram o presente trabalho; no terceiro capítulo, são descritas a relação poética e intimista com a terra que se encontra tão presente em meu imaginário pessoal; e por fim, nos



últimos capítulos amarraram-se todos esses pensamentos em uma justificativa conceitual que fundamentou o discurso do objeto artístico final, além das metodologias, do modus operandi e das estratégias abordadas durante a elaboração da obra escultórica Rizoma.

## 1. MEMORIAL DESCRITIVO

O início do projeto de pesquisa final do curso em Artes Plásticas deu-se no curso de Projeto Interdisciplinar com o professor Belidson Dias em 2014. Nas aulas, foram instruídas experimentações plásticas que tiveram como ponto de partida a idealização e a confecção de um tipo de cápsulas de sementes férteis revestidas com argila e terra, comumente chamadas de “bombas de sementes” (ressignificadas em um contexto artístico).

O discurso poético se concentra na própria (rel)ação e na (r)existência com o material que possui uma capacidade natural de se desenvolver sozinho, ou seja, a semente quando encontra a terra fértil. A partir de observações acerca dessa autonomia do crescimento inato típico de algumas matérias orgânicas, é possível fazer uma ponte com a arte, agregando o discurso do acaso, da adversidade, da fertilidade e do pertencimento a um lugar. Essas são algumas das questões-chaves que constroem a essência poética deste presente projeto.

Construir uma bomba de semente com matéria orgânica e agregar a este corpo a identidade de ação poética foram os primeiros passos de um conjunto de ações as quais denomino de “poética da varginagem”, que também é título desta monografia. A poética da varginagem foi um termo inventado em sala de aula e é uma aglutinação de “vagina” e “jardinagem”, uma vez que o trabalho, em algum momento, visou a questões que relacionavam o feminismo, o ativismo ambiental, o land art e a poesia. Todos esses aspectos utilizavam o mesmo denominador comum, que é a terra, sendo esta a matéria-prima essencial.

A fotografia a seguir, intitulada *Nascedouro*, é um registro das primeiras bombas de sementes produzidas durante o curso de Projeto Interdisciplinar em 2014:



Figura 1: PAIVA, Jéssica. *Nascedouro* (2014)

Após a conclusão desse curso, continuei a pesquisa, desenvolvendo-a durante a disciplina de Ateliê I, com o professor Geraldo Orthof, no ano de 2015. O norte da pesquisa expandiu para vários pontos diferentes, incluindo, principalmente, a fotografia e a colagem. Produzi consideravelmente muitas séries fotográficas em campos abertos e isolados, sempre enaltecendo a paisagem e o elemento terra no espaço. A principal intenção do ato era capturar, através da lente, um sentimento interessado em voltar todas suas forças para a terra. Entretanto, a fotografia conferiu à obra final características de uma ação menos impactante e mais dócil, contemplativa e distante, e ao final do curso, percebi que não era esse o resultado plástico que almejava. A seguir, na Figura 2, temos um exemplo do desenvolvido nesse curso:



Figura 2: PAIVA, Jéssica. *Água Turva* (2015)

O objetivo desse experimento com a terra era dialogar com o aspecto mais presente e físico da matéria, porém, isso não foi possível por meio da linguagem fotográfica. O resultado ficou superficial, uma vez que a lente capturava a imagem, mas não o sentimento de apalpar a terra.

Posteriormente à Ateliê I, busquei aprofundar o aspecto mais palpável da terra durante o curso de Ateliê II, com a professora Karina Dias, no final de 2015. Durante esse curso, foi proposto pela professora um exercício experimental de proposição de limites, cujo objetivo

era afinar os limites da ação artística mais crua e sucinta possível de alcançar. A partir de então, aflorou-se o impulso de pensar em terra, de pegá-la, de plantá-la e até mesmo de comê-la.

A busca pela concretização desse desejo de pertencer à terra deu origem a uma primeira experimentação com a linguagem da videoarte. A videoarte captou bem o sentimento de apalpar a terra, e foi essa a ideia que se passou no vídeo: mãos enterradas na terra em movimentos de vai e vem, sentindo prazer no mero ato de tocar a terra. Abaixo, há um frame da videoarte, que está disponível no canal virtual Youtube.<sup>1</sup>



Figura 3: PAIVA, Jéssica. *Telúrico* (2015)

Após essa sucessão de ações com terra, no início do ano de 2016, durante o intervalo de Ateliê II e a disciplina final de Diplomação em Bacharel, fiz outras videoartes e tirei outras fotografias inspiradas nessa relação sagrada com a terra, evidenciando questões como fertilidade, ancestralidade e enraizamento. Os registros desses vídeos foram transformados em colagem, que abrigou a sucessão de frames de movimento em uma só imagem estática.

A primeira colagem, intitulada *Como Fazer uma Germinação: contaminação em sete passos* (figura 4), descreve o processo de semeadura, crescimento e morte de um punhado de sementes jogadas aleatoriamente na terra, agregando sentido de infestação de sementes em um local. O vídeo da ação poética encontra-se disponível no mesmo canal virtual no Youtube

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/dn4TNBy90Ws>>

também<sup>2</sup>.

A segunda colagem, *Tentaram nos Enterrar, mas não Sabiam que Éramos Sementes* (figura 5), dialoga sobre questões de ancestralidade e da relação com o passado através de histórias sobre a terra ao redor da fogueira. A ideia da semente simboliza o gérmen, o projeto iniciado, tomando sentido de descendentes de antigas mulheres que veneravam a terra e foram consideradas bruxas e queimadas por isso. As duas imagens encontram-se a seguir:

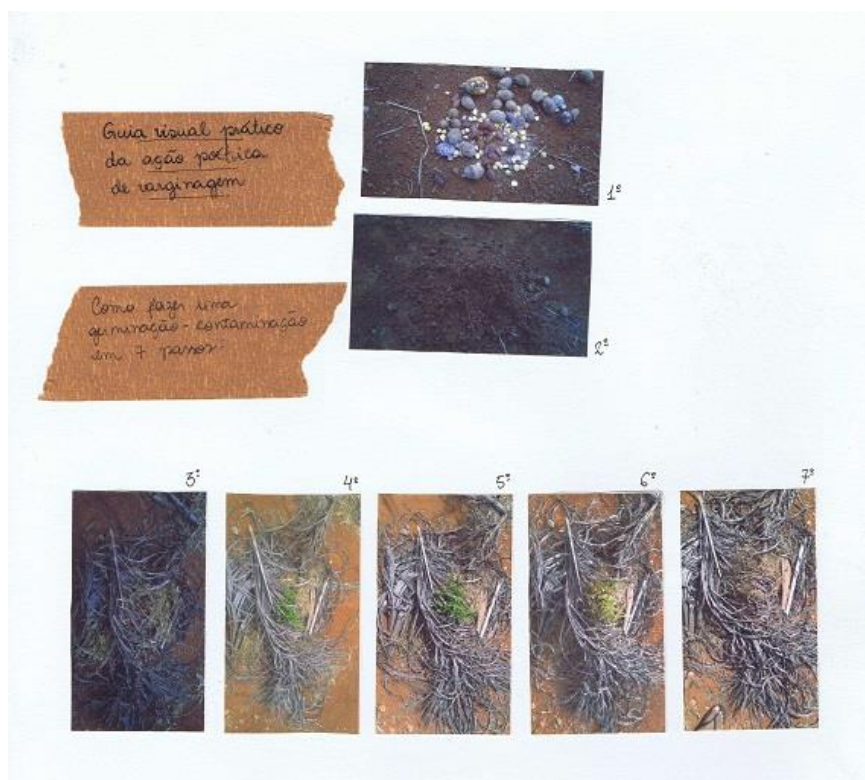


Figura 4: PAIVA, Jéssica. *Como fazer uma germinação: contaminação em sete passos* (2016)

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/btjEjSzau9Y>>

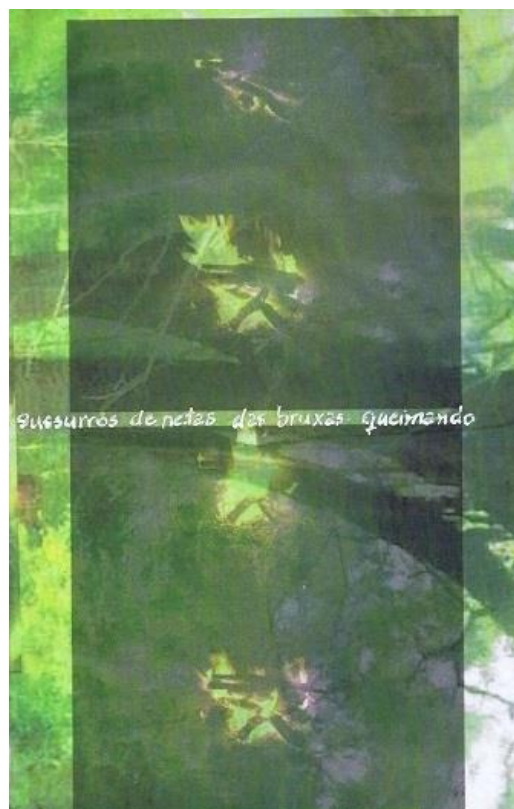


Figura 5: PAIVA, Jéssica. *Tentaram nos enterrar, mas não sabiam que éramos sementes* (2016)

Essas duas imagens foram meros exercícios, mas evidenciaram essa pulsão intensa em manter contato com a terra. Além de representar de maneira simbólica o aspecto saudável do ser, também simboliza um elemento de cura e autoconhecimento, que foi conceituado, por meio deste trabalho, como um todo, uma visão da vida e da terra, que é tida como sagrada e mística em seus aspectos mais sutis. Esse aspecto “sutil” representa os detalhes subjetivos e intimistas sobre essa visão particular de se relacionar com a terra, visto que esta pesquisa foi trabalhada de maneira intensa no que diz respeito especificamente a esse interesse humano pelo barro.

“[...] as folhas das árvores enterram montes de  
lamentos, soluços, vergonhas vis e rosadas.”

(ALLAN KAPROW)

## 2. A DINÂMICA DA TERRA E SUAS REFERÊNCIAS EM OBRA DE ARTE

Se há um termo, que traduz exatamente ao mesmo tempo a simplicidade e a complexidade de sentimentos da instalação do Rizoma, é o adjetivo “Telúrico”, que significa “da terra ou a ela relativo, relativo ao solo”.

Por meio dessa premissa, enfatiza-se que a terra é matéria essencial, pois tudo ela engole, tudo ela transforma, é um organismo consciente que respira e pulsa e que possui um sistema organizado de sobrevivência e de defesa. O impulso de querer falar acerca da terra e de tornar-se terra fez-se cada vez mais presente como força poética do trabalho em questão.

Gaston Bachelard (2003), em *A Terra e os Devaneios do Repouso*, descrevia esse impulso como algo inerente ao ser humano, ou seja, esse impulso era o desejo de “retornar” aos estados primitivos da matéria, que é um local de repouso, de recuperação, de fascinação e de medo ao mesmo tempo. O autor dedica um capítulo dessa obra para descrever a importância que a imagem simbólica da terra, da gruta ou da caverna representava para a psique humana: “de fato, a gruta é um refúgio no qual se sonha sem cessar. Ela confere um sentido imediato ao sonho de um repouso protegido” (BACHELARD, 2003, p. 143). Esse deslumbre acerca da matéria terrestre ao qual o autor se refere endossou uma busca pela terra mais crua, úmida e nutritiva que há como algo natural. Busquei traduzir em um objeto poético a fonte por meio da qual nascem corpos vivos e saudáveis; de onde nasci. Então, o interesse deste projeto foi descrever a respeito da potência da terra, enquanto discurso artístico, e das coisas que nasciam dela, de algo telúrico.

Segundo Smithson, “as ferramentas e as máquinas mais avançadas são feitas da terra” (1968, p. 183), ou seja, a tecnologia é uma extensão do ser humano, não um substituto. O autor, em seu texto poético reflexivo publicado no livro *Escritos de Artistas* (FERREIRA, Gloria, 2006), fala a respeito do processo de como lidar com a terra e com a erosão em seu trabalho, no qual foi possível identificar em seu pensamento a diferença entre a matéria-prima latente, a terra, e os objetos industriais:

Pás comuns, apetrechos de escavação com aspectos esquisitos, aquilo que Michel Heizer chama de ‘ferramentas estúpidas’, picaretas, forcados, a máquina usada



por empreiteiros suburbanos, tratores horríveis tão desajeitados quanto dinossauros blindados e arados que simplesmente revolvem a poeira da terra. [...] Elas parecem transformar o terreno em cidades inacabadas de destroços organizados. (SMITHSON, 1968, p. 183)

Ao refletir a respeito dessa colocação de Smithson, por meio de um viés poético sobre revolver a poeira da terra, é possível imaginar uma cena plástica, proveniente de meu imaginário inventado, sobre a poeira sendo levantada em tempos de seca no cerrado.

Contudo, o que Smithson defende não é a supressão completa de todas as ferramentas ou afirma que toda tecnologia é má, ele expõe em seu pensamento que os excessos na cidade e a tentativa obsessiva de se imitar a natureza em seus processos orgânicos, utilizando matérias inorgânicas, são contraditórios. O autor também assume o uso das mesmas “escavadeiras e pás blindadas desajeitadas”, as quais ele se refere em seus projetos artísticos de terra, denominados Earthworks. Dessa forma, reconhecendo na sua fala, ele faz uso da tecnologia, por isso não explana o fim da era tecnológica, de modo que seja substituída pela lama. O que o artista contesta é a contradição da tecnologia em negar a dependência de matéria-prima no meio natural antes de se chegar ao estado polido e “pronto para o uso” dos objetos e ferramentas úteis que assimilamos em nosso cotidiano. Smithson continua: “a cidade dá a impressão de que a terra não existe. Heizer chama seus projetos de terra de ‘A alternativa ao sistema absoluto da cidade’” (1968, p. 184). De acordo ainda com o autor, o meio natural não engole a cidade ou as pessoas, como muitos pensam, mas, sim, o contrário.

Esteticamente, em meio a tanta “limpeza arquitetônica” e assepsia na cidade, traço uma reflexão sobre o interesse comum da sociedade de tentar domesticar ou abrandar resquícios e aspectos mais selvagens do ser, como o cheiro e os pelos naturais, por exemplo. Há um interesse que paira no ar pelo gosto do cru, do pouco maquiado, com aspecto mal-acabado ou abandonado da matéria. Em contraponto com a estética da assepsia, Smithson faz uma reflexão sobre a ferrugem, uma vez que ela evoca inatividade, ruína, destroços, e por isso, ela representa o rejeito e o abjeto da sociedade tecnológica, pois não são admitidos “erros de fábrica” (SMITHSON, 1968 p. 189). Ainda, ele acrescenta que o aço é valorizado porque é útil e possui um valor tecnológico, enquanto a ferrugem não. Todavia, a ferrugem é objeto de interesse da arte, e não o aço, porque a arte agrega valor ao “inútil” e “sujo”. Para tanto, também me encantam o lodo e o limo. Tendo em vista essas considerações, o autor



reflete sobre esse estado corroído e abjeto das coisas, a qual se interessa em transformar em arte:

[...] a ideologia tecnológica não possui nenhum senso de tempo além de sua imediata ‘oferta e procura’, e seus laboratórios funcionam como tapa olhos para o resto do mundo. [...] mas nenhum material é sólido, todos eles contém cavernas e fissuras. Os sólidos são partículas que se formam em torno do fluxo, são ilusões objetivas de areia, um ajuntamento de superfícies prontas para serem fraturadas. Todo o caos é posto no interior sombrio da arte. Ao recusar ‘milagres tecnológicos’, o artista começa a conhecer os momentos corroídos, os estados carbonizados do pensamento, o retraimento da lama mental, no caos geológico – no estrato da consciência estética. O refugio entre mente e matéria é uma mina de informação. (SMITHSON, 1968. p. 190)

Segundo a lógica de Smithson (1968), o artista trabalha com a erosão e com os restos que não são vendáveis ou úteis para o mercado de forma processada e bruta. Essa estética é ressignificada e devolvida para a sociedade em forma de “obra de arte” – ou ação (o nome pode variar) –, às vezes de forma ácida, de difícil digestão. É por isso que o artista, egoisticamente falando, não se preocupa necessariamente com o interlocutor ou como ou quem irá interpretar a informação do outro lado, pois a partir do momento em que ele se preocupar exclusivamente em vender algo – o que também não seria um erro –, seria perdida a força poética.

Todas as matérias no planeta contêm falhas, mas essa parte é sucumbida. O ser humano busca o acerto e o cômodo a todo o momento. Porém, ao dissecarmos esses acertos em um terreno de partículas, verifica-se que cada um deles contém o mesmo vazio da matéria-prima crua que o gerou: a terra.



Figura 6: SMITHSON, Robert. *Asphalt and Mud*

Ilustro, por meio da fotografia da obra de Smithson acima (figura 6), esse discurso que o autor enfatiza a respeito da proposta do artista em estetizar uma ação banal como um happening, que consiste em despejar manta asfáltica em um barranco de terra. Evoca-se, assim, por meio de um discurso artístico, a transformação da matéria-prima, em seu estado cru, até chegar ao limo, ao estado viscoso e industrial, que se difere do barro, como descreve o artista.

Esse “borrão” – essa parte que o senso comum rejeita, que é o diamante não lapidado; o lodo; a lama; e a terra, que poucos agregam valor – sugeriria o aspecto pouco acabado da obra de arte. Portanto, para esta pesquisa, são importantes essas vicissitudes e adversidades internalizadas no discurso poético, pois a arte também brota dos conflitos e das vontades pulsantes provenientes do âmago.

Um exemplo a respeito desse pulsar, quase obsessivo de querer ir de encontro com as raízes, é a série de fotografias, intituladas como Earth Body ou Silhueta Series, de Ana Mendieta (1973).



Figura 7: MENDIETA, Ana, *Silhueta* (1973)



Figura 8: MENDIETA, Ana (1977)

Nessa série, a artista insere seu corpo, neutro e inerte, em uma floresta na fronteira dos Estados Unidos com o México, buscando, dessa maneira, fundi-lo na paisagem. Esse trabalho é carregado de símbolos que buscam a transformação. Sua ação naquele momento representou uma espécie de ritual que desencadeou um debate sobre vida, morte, pertencimento e transcendência.

Na série *Silhuetas*, realizada entre os anos de 1973 e 1980, a artista registrou inúmeras fotografias sobre sua impressão acerca da terra, fazendo fortes referências ao aspecto espiritual intrínseco presente nesse ato, marcado pelo relacionamento feminino com a “mãe terra”, comparando-se às deusas maternais pré-históricas originárias da terra. Esse aspecto místico relacionado a esse trabalho foi alimentado pelo contato que teve quando criança com a cultura dos rituais de Santería quando foi trazida aos Estados Unidos (JONES, Amelia, 1998). Ela descreve que, durante seu processo criativo, sua intenção de fazer arte é como um regresso à fonte materna, pois seu corpo torna-se uma extensão da natureza, e a natureza, de seu próprio corpo.

Ao observar a série de fotografias de Ana Mendieta, nas quais estão censuradas a própria cabeça, verifica-se a desapropriação da identidade da fotógrafa: a artista está, para um corpo cru e inerte, equiparada à pura terra. Mendieta também reforça questões como ancestralidade e até magia: “Este ato obsessivo de reafirmar meus laços com a terra é na realidade uma reativação de crenças primárias, uma força feminina onipresente, a imagem de estar dentro de um útero, é uma manifestação do meu ser de ser<sup>3</sup>” (1998).

Além de neutralizar sua identidade ao optar por não mostrar seu rosto, infere-se que, naquele momento, ela se fundia junto à terra, não importando mais sua nacionalidade e nem seus conflitos, ela apenas existia.

A seguir, temos duas fotos de uma série feita por mim enquanto estive grávida do meu segundo filho. É importante destacar que essa série foi inspirada no trabalho de Mendieta, e esta reflete a respeito de questões de unidade, matéria, transcendentalidade e geração da vida em contato com a terra, tida aqui também como fonte maternal.

---

<sup>3</sup> Essa citação é uma declaração inédita feita pela artista que não foi publicada, mas citada por John Perreault, em sua obra: *Earth and Fire, Mendieta's Body of work – a retrospective to*; encontrada mais detalhadamente escrita originalmente em inglês pela escritora Amelia Jones em seu livro *Body Art, Performing the subject*, 1998: “I’ve carrying on a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette)... I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source. Through my Earth/body sculptures I become one with the Earth... I become an extension of nature and nature becomes an extension of my body. This obsessive act of reasserting my ties with the Earth is really the reactivation of primeval beliefs...in an omnipresent female source, the after image of being encompassed within the womb, in a manifestation of my thirst of being.” (Mendieta apud *Body art/performing the subject*, 1998, p. 26).





Figura 9: Jéssica Paiva, *Morada Frágil* (2015)

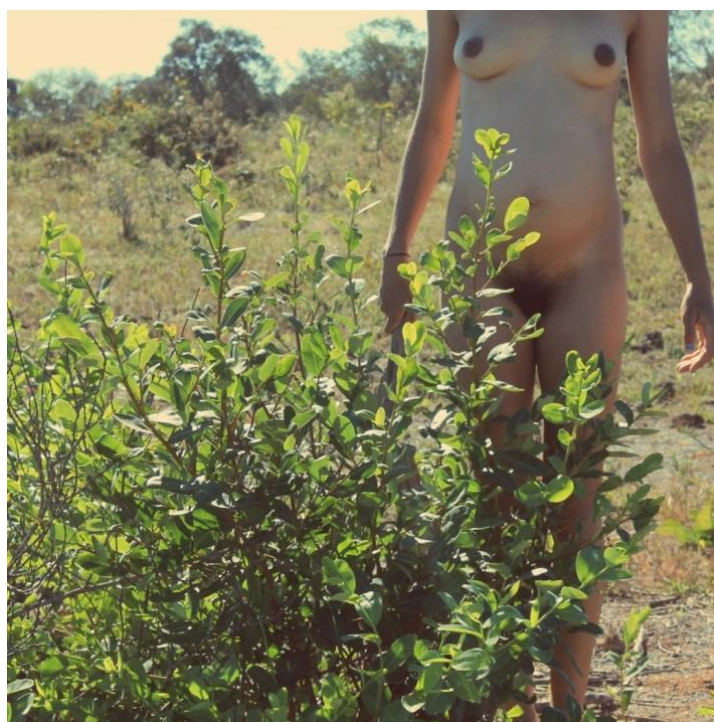


Figura 10: Jéssica Paiva, *Morada Fértil* (2015)

A respeito da forma de falar acerca da terra, de como é consolidado um discurso poético por meio desta, é oportuno mencionar o autor de O Jardim Planetário, Clément Gilles. Ele era predominantemente um escritor, e a partir de uma obra literária de ficção, ele deu vida a uma instalação de mesmo nome no Parque La Villete em Paris. A partir de um ideal, ele criou para si um método de fazer artístico que partiu de um mesmo lugar comum: a terra.

Apesar de ele ser ativista e ecológico, cuja obra tomava proporções educativas, concentro-me na poesia de sua obra e traço um paralelo entre seu trabalho e o meu em questões de métodos de construção. Ele lidava com acasos e, ao invés de tentar conter a natureza e reduzi-la a simples matéria como ferramenta, ele a deixava predominar, assumindo erros e casualidades que acontecem ao lidar com matéria orgânica, que são a vida e a morte em seus estados mais intensos. Segundo Oliveira (2000), “ele [Clément] queria que a natureza participasse da sua invenção. A ação do paisagista na concepção de Clément era como a de uma enzima, um catalizador; ele potencializaria processos”.

Pensando no artista como propositor de situações e malabarista do acaso ao lidar sempre com adversidades, é importante destacar outro artista, cuja contribuição é relevante para o movimento da Land Art: Alan Sonfist. A sua obra Time Landscape (1965) consistia em reconstruir a mata nativa de um pequeno pedaço de terra no meio da cidade de Nova Iorque antes desta tornar-se uma cidade. Foi um projeto ambicioso, mas após 10 anos de trabalho e de plantio, Time Landscape está atualmente tombada e é considerada a primeira obra de escultura viva. Porém, Sonfist não só buscou se relacionar com a problemática da terra, como também buscou dobrar o tempo. E devido a isso, o nome da obra Time Landscape (paisagem temporal, numa tradução livre) evoca questões cronológicas, pois a obra vai se construindo conforme o passar do tempo. Pode-se ver na fotografia, que foi tomada em 2014 (figura 11), a aparência do parque hoje.

Tanto Clément como Sonfist trabalharam com métodos bastante similares, a saber, o de fazer uma instalação viva que ganhasse autonomia, indo em direção oposta a de outros artistas da Land Art, incluindo Smithson, que buscou escavar e retirar a matéria, representando a erosão, em um estado inacabado e inativo do espaço. Diferentemente de Smithson, Clément, Sonfist e inúmeros artistas não citados neste trabalho, como Agnes Denes, Barry Thomas e outros, acrescentavam e fertilizavam a terra, e esta, por sua vez, ganhava dimensões vivas.

Tendo em vista todas essas considerações, há um denominador comum entre todos esses artistas supramencionados: a terra. Escava-se a terra de modo que seja acrescentada mais terra ou sementes; ou que seja mantida a erosão; ou que seja simplesmente recolhida, entrando e saindo de cena sem deixar pegadas, como na série de Mendieta e seus *Earth Body*.

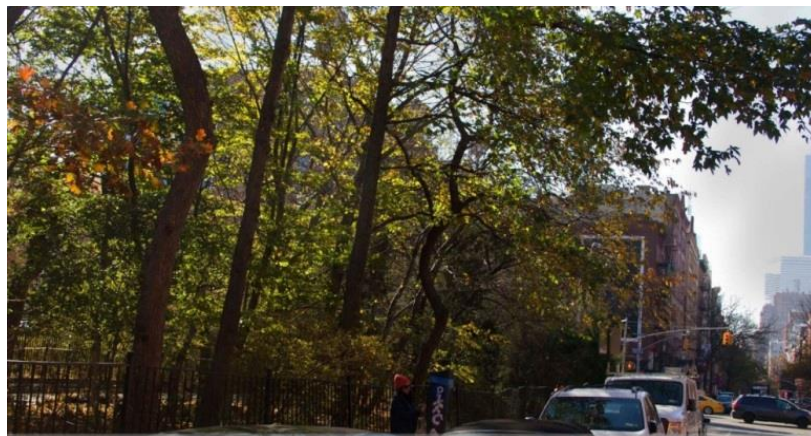


Figura 11: SONFIST, Alan, *Time Landscape* (2014)

## 2.1 A Terra Defendida como Potencial Poético

Neste trabalho, há uma forte identificação com a descrição do pensamento de Smithson a respeito da terra, justamente por fazer uma aproximação muito pessoal e íntima com o meio terrestre. Em seu ensaio, intitulado *Uma Sedimentação da Mente: projetos de terra*, publicado em 1968, no *Artforum*, Smithson chamava seu pensamento poético, que fundamentava seus *Earth Works* (“projetos de terra”), de geologia abstrata. Com uma escrita leve e alegórica, ele comparava sua lógica por trás de seu trabalho com erosões, deslizamentos, avalanches mentais e pensamentos lamacentos.

A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos da razão. (SMITHSON, 1968 p. 182)

De maneira poética e sutil, ele assumia que sua ação artística consistia em uma erosão calculada, uma verdadeira “dilaceração da crosta da terra” feita por escavadeiras e por caminhões de terra, que retiram, carregam e derramam terra, formando grandiosos sulcos e fissuras na paisagem natural. Por outro lado, Alan Sonfist levava a terra para uma cidade industrial reapropriando-a ao espaço natural dentro da cidade. Dessa forma, pode-se interpretar que Smithson retirava a matéria, enquanto Sonfist a preenchia. Contudo, não só Alan Sonfist, mas outros artistas da corrente da Land Art, como Agnes Denes, plantavam e cobriam a matéria ao invés de retirá-la. Agnes Denes, por exemplo, transformou um terreno baldio em Nova Iorque em uma plantação de trigo, como pode ser visto na imagem a seguir:



Figura 12. Agnes Denes, *Wheatfield. A Confrontation*. (1982)

Entretanto, ao mesmo tempo em que dialoga de Smithson o de retirar a matéria, ele argumenta, no mesmo ensaio, que o artista não deve separar os atos de seus pensamentos. Esse mesmo procedimento se dá para o ato poético, pois as ferramentas não se diferenciam do material com que operam, uma vez que elas voltam para a condição primordial de matéria-prima essencial: “as ferramentas da tecnologia se tornam uma parte da geologia da terra à medida que submergem de volta em seu estado original” (SMITHSON, 1968, p. 186).

É essa lógica do retorno de um ciclo, de que toda a matéria terrestre faz parte de um todo que nasce primeiro da terra, que é a principal base que sustenta meu pensamento poético em investigações. A seguir, segue foto de um exercício despretensioso que foi pensado nessa retroalimentação de um ecossistema como uma forma simples de vida que também perece.





Figura 13: Jéssica Paiva, *Minha Arte é um Lixo* (2016)

A figura 13 representa quase um elogio ao estado deteriorado da matéria, que é considerado repugnante: o dejetos orgânico chamado lixo. Porém, esse dejetos é chamado de lixo porque não recebeu o devido tratamento, pois em contato com a terra, ele se transformaria na mais fértil terra preta. Nesse contexto artístico, o lixo orgânico sublima o adubo, o alimento terrestre.

Bachelard descreve cada aspecto de diferenciados tipos de matérias e acerca das “matérias moles” ou da lama, como ele escreveu na obra *A Terra e os Devaneios da Vontade* (2003). O autor reconhecia seu aspecto vegetal rejuvenescedor e primordial, mas que saía de um local repleto de imundície (2003, p. 102). Da mesma maneira que foi feito um elogio à existência da lama, ela também representa uma sensação de inutilidade e de esquecimento, como visto anteriormente por Smithson. Assim como a figura 13 representa esse estado considerado imundo, fez-se necessário explicar todo o pensamento lamacento para se chegar ao seu estado de sublimação mais vicejante, como as flores ou a matéria vegetal que nasce do barro desvalorizado.

A história da lama com as flores, assim como o aço e a ferrugem, é uma antítese: trata-se de elementos opostos complementares, mas que não existem um sem o outro. Assim, cabe mencionar a respeito do antivalor para se chegar ao valor, como escreveu Bachelard (2003, p. 101): “Se colaborarmos com o misterioso trabalho das terras pretas, compreendemos melhor os devaneios da vontade jardineira que se prende ao ato de florescer, ao ato de aromatizar, de produzir a luz do lírio com a lama tenebrosa.” Outra consideração interessante sobre o tema pode ser vista em um poema de um autor denominado Claude Monet, citado por Bachelard (p. 101): “[...] Agnes: Diga então, por que as flores vêm da lama? – Vidraceiro: As flores odeiam



a imundície, por isso têm pressa de se levantar para a luz afim de florescer [...]”.

Portanto, para realizar-se na matéria, é necessário despojar-se e unir-se ao aspecto mais profundo desse elemento. É indiscutível o fato de enfrentar a dualidade de aspectos contraditórios, uma vez que a terra ganha novos componentes e formas, vistos pelo viés da arte.

“Todo conhecimento da intimidade das coisas é imediatamente um poema.” (GASTON BACHELARD)

### 3. O DISCURSO ÍNTIMO – A FIXAÇÃO PELA LAMA

Uma parte considerável desse processo criativo foi voltada primordialmente para todo um ecossistema afetivo que mantenho com o mundo ao meu redor. Ao buscar traduzir essa relação afetiva, criou-se todo um discurso íntimo, utilizando-se da temática da terra para elaborar uma construção simbólica, que buscou produzir um significado compartilhável por meio de alegorias dentro da obra de arte. Essas alegorias, no entanto, representam temas subjetivos, como o interesse de regressar à terra e apalpar a lama.

Ao refletir a respeito da natureza, não se trata de algo como plantas e árvores somente. A natureza é algo tremendo e assustador, que em um primeiro momento, começa dentro do universo íntimo e transcendental em cada ser. É o essencial, o mutável e o vivo. A natureza é uma fusão de dores e prazeres, de acasos da morte com o (re)nascimento. Há, então, uma forte necessidade de expressar e expor essa visão sublime existente dentro da mente, de modo que a investigação tome rumo de dimensões vivas, ou seja, que não fosse apenas uma representação de natureza morta, mas de natureza viva e pulsante.

De certa forma, é bastante indubitável o aspecto levemente autobiográfico desta investigação, visto que foi bastante presente o empenho de descrever um impulso particular pela terra no discurso. Não se trata de uma representação egocêntrica, mas a partir do momento em que o artista valida relações tecidas em um universo íntimo para a construção de uma poética artística que será discutida coletivamente, esse artista abre um diálogo sobre a implicação do sujeito no mundo em que está inserido. Esse tema também abordou questões como fixação inconsciente, pertencimento, engajamento coletivo e ressignificações de experiências pessoais.

Foi composto um texto lírico autoral que reflete a respeito desse processo criativo que, de certa forma, vale-se dele mesmo, pois se torna a própria obra e o próprio discurso:

Que mistério há em usar ou observar formas, materiais, cores ou apenas um flash  
de imagem da natureza selvagem e deserta?

Ao se deparar com o sublime em contato com a natureza, é medonho e encantador.

É voltar para o âmago, para o silêncio, para a pura e mais simples contemplação em

mútuo acordo ao cru e rudimentar ecossistema.  
Eu sou Terra, sentimento e ossos.  
A terra, o vaso de barro me trazem a este mundo.  
Eu fui gerada no vaso de barro  
E agora carrego um todos os dias em meu ventre.  
Virei ninho querendo voar.

(PAIVA, Jéssica, 2014/2016)

Essa fixação sobre a terra é também suportada pelo olhar clínico da psicanálise, além de ser permeada pela filosofia materialista de Gaston Bachelard, conferindo à terra, em diversos momentos, como algo sagrado:

[...] Nos banhos de lama de Acqui, Michelet vai recuperar uma saúde primitiva. É verdadeiramente uma volta à mãe; uma submissão confiante às potências materiais da terra materna. Todos os grandes sonhadores terrestres amam a terra assim, veneram a argila como a matéria do ser. (Michelet apud Bachelard (2003), p 105)

Essa intimidade com a terra é o local de repouso do self, que é direcionado ao encontro às raízes. Não é um repouso inerte, mas um descanso dentro de si, de um corpo que toca a si mesmo e é seu próprio objeto. As imagens desse repouso sugerem fontes de um refúgio materno, representado pela casa, pelo ventre ou pela caverna, que trazem a mesma grande marca do retorno à mãe.

É um aspecto dirigido pelo inconsciente, e é nesse ideal de repouso que se fundamenta a tese de Bachelard, em sua obra *os Devaneios do Repouso* (2003). É um aspecto profundo e íntimo o encontro com impulsos inconscientes. O autor afirma que, na percepção das imagens que determinam os processos de imaginação, o sujeito cria uma imagem à semelhança de sua imaginação íntima: “As imagens trazem a marca do sujeito, afinal, é pelas imagens que se pode obter o diagnóstico mais seguro dos temperamentos” (2003, p. 2).

Indagar, observar e representar o interior das coisas nos levam a sonhar e a perceber a intimidade das substâncias, das matérias. Por vezes, essa intimidade é tão pequena e abstrata, mas é gigante em variedade e profundidade de temas e interpretações. Este trabalho buscou falar da imensidão de indagações de elementos aparentemente simples, mas profundamente ricos. Toda imagem projetada é imediatamente a imagem de uma intimidade (BACHELARD, 2003).

A fascinação e o estudo pela terra lamacenta neste trabalho apresentaram intimamente uma oportunidade de cura, de autoconhecimento e até mesmo de redenção. Funcionaram como repositor de energias, pois a terra possui propriedades magnéticas e minerais que são compatíveis com nossos átomos e células. É intrínseco o sentimento de aspecto biológico de se sentir habitado por esses microrganismos, átomos e minerais que também estão presentes na composição da terra<sup>4</sup>. Há o mito do barro, presente em distintas civilizações, em que se supõe que Deus criou o homem e a mulher em moldes de barro<sup>5</sup>.

Ao invés de criar um tema para pesquisa que fosse feito a partir de um impulso externo, enquanto leitor do mundo ou tradutor de relações sociais, como também é comum o imaginário criador de linguagens poéticas artísticas trabalharem, foi feito o caminho inverso, que foi produzir, a partir das possibilidades apresentadas pelo material específico e suas implicações. Nesta pesquisa, a produção criativa foi direcionada a estender possibilidades conceituais e plásticas sintetizadas a partir da fixação com a matéria-prima terra, em seus diversos estados físicos, como a lama, a argila ou a terra poeirenta.

---

<sup>4</sup> A composição química do corpo humano e da terra se assemelha em alguns elementos e minerais, como oxigênio, selênio, magnésio, iodo, manganês, enxofre e outros, variando na quantidade existente. Disponível em: <http://cienciaeculturanaescola.blogspot.com.br/2012/11/os-elementos-quimicos-do-corpo-humano.html> Acesso em 07/06/2016.

<sup>5</sup> Muitos dos mitos tradicionais originários de distintas civilizações, como a judaico-cristã ou maia, por exemplo, sugerem moldes de argila que foram utilizados pelo criador divino para dar vida e estrutura ao ser humano.

#### 4. CONSOLIDAÇÃO DE UMA OBRA – EXTERNALIZANDO A SUBJETIVIDADE

A importância da subjetividade e a trajetória pessoal do artista, bem como seus erros, interesses e acertos, respeitando-os como parte fundamental do processo de construção de poética e investigação, são o norte apontador desta pesquisa. De fato, a arte contemporânea possibilitou inúmeras possibilidades de discurso e experimentações para todas as linguagens do campo das Artes Plásticas, possibilitando liberdade e espontaneidade criativa a livre escolha do artista.

Cada vez há menos separação entre a vida cotidiana e íntima e a arte. O interesse pela biografia e os aspectos intimista e subjetivo justificam e legitimam constantemente o conceito e as escolhas pessoais feitas por determinados artistas em seus trabalhos. As escolhas feitas durante esse processo, tanto em seus macro e mínimos detalhes, como a linguagem, os materiais, as técnicas e as dimensões utilizadas, alimentam o grande campo conceitual e material da arte, presente no campo teórico ou prático de uma produção artística seja qual for.

Os aspectos subjetivo e conceitual estão bastante marcados na minha produção acadêmica e artística como um todo, às vezes se bastando como a obra artística em si. As inúmeras tentativas de trabalhar com a terra, especialmente com a que não era valorizada, foram justificadas e valorizadas como parte integrante (o que não deixa de ser de fato) e essencial do processo de construção de um objeto final.

O fato mais interessante observado na obra Rizoma é que comumente o discurso da obra não é a própria obra, e há diferenças marcantes entre o idealizado e o mensurável. É de extrema importância observar a capacidade de adaptação e exequibilidade de um objeto artístico, mesmo para um campo de estudo e trabalho no qual é permitido traduzir livremente experiências e leituras pessoais e investigações experimentais como leitura da vida.

Foi bastante interessante perceber a dimensão viva que um trabalho toma, especialmente em um trabalho escultórico, no qual se lida constantemente com os desafios da gravidade, da limitação física de sustentação, da disponibilidade e da existência de material e técnica que fossem compatíveis limitada e sobriamente com o trabalho idealizado, além de saber, ouvir e aceitar essas limitações e contorná-las, de modo que fossem assimiladas de maneira benéfica para o trabalho, enriquecendo-o ainda mais.

Os aspectos simbólico e conceitual de um trabalho poético são essenciais como potencializadores de uma obra. Alcançar um resultado bem resolvido e exequível da matéria é fundamental para a integridade de uma obra de arte, ou seja, para mim, ficou bem marcado o

embate pessoal entre o plano material e o plano das ideias. Entretanto, pessoalmente falando, considerei esse conflito especialmente enriquecedor, pois a investigação central desta pesquisa foi a terra e sua materialidade, seu poder plástico e palpável. Então, era necessário materializar toda essa necessidade de tocar fisicamente um objeto terrestre. Esta investigação literalmente marcou a materialização de todo um conjunto de investigações idealizadas até então nesta trajetória acadêmica.

A escolha da escultura como linguagem se dá exclusivamente devido a esse interesse em tornar palpável um desejo de plastificar um material, que é a terra. Novamente mencionando Bachelard, o autor traz a arte como estetização da lama por meio de uma obra de arte, o que se torna extremamente pertinente nesse processo.

A idealização da instalação foi transformar a terra, inicialmente encontrada em um estado arenoso, solto e seco, manipulando-a para o estado mole e lamacento, por meio da mistura plástica com outras matérias (areia, serragem e esterco de vaca — neste caso uma matéria orgânica animal), para que, finalmente, passasse para o estado sólido e endurecido da matéria, enquadrando-se como um objeto escultórico. A escultura, nesse caso, surgiu como uma solução plástica e estética, e não necessariamente foi por algum interesse direto nessa linguagem em si, até mesmo porque não me considero escultora.

As etapas de construção serão descritas mais detalhadamente na subseção deste capítulo: Procedimentos Práticos e Estratégias.

As alterações espontâneas, que foram se sucedendo durante a concepção do trabalho final, tornaram-se uma ramificação estendida de um padrão comum presente na minha produção, que remete a círculos e formas arredondadas ou espiraladas como figuras de composição. De fato, a ideia inicial era construir uma cápsula fechada com um formato oval que remetesse a um único grande ovo de terra, trazendo reflexões acerca da terra como um receptáculo para germinação de algo valioso, como se fosse uma pérola em uma concha, mas sugerindo sementes.

Esse “ovo de terra” seria primeiramente apoiado em uma estrutura feita com arame, definindo, assim, a aparência e a estabilidade da escultura interna e externamente. Porém, o principal espanto ao trabalhar na parte prática foi observar que a parte, que supostamente deveria estar perfeitamente arredondada, tomava formas completamente orgânicas e repletas de movimento e mistério, algumas se assimilando a um vórtex.



Figura 14: PAIVA, Jéssica (2016)

Aberta a possibilidades, deixei-me ser guiada pelos formatos que surgiam ao manipular o arame, desapegando-me de qualquer pretensão de controle rígido ou racional. Interessei-me em ver para onde esse caminho iria dar.

Ao me deparar com duas estruturas distintas, que não se encaixavam como um único corpo, formando um ovo, percebi que era necessário que esses dois casulos fossem instalados separadamente um do outro. Ademais, foi acrescentada uma terceira estrutura semelhante a fim de criar uma composição. Essa composição se tornou instantaneamente imaginada, idealizando a representação de um comportamento orgânico conectivo como acontece com o rizoma. O rizoma é a grande conexão mutualística das plantas através de raízes ou de um organismo vivo, como acontece com os cogumelos ou a grama, que independentemente de capacidades de alastramento, representam um único organismo que se comunica. Desse modo, as três cápsulas surgem do chão, sugerindo que são feitas do mesmo material, formando uma única composição, uma única escultura, uma não existe ou faz sentido sem a outra.

A composição dessas três estruturas justapostas recordam bastante uma xilogravura que produzi durante as aulas de Xilogravura, ministradas pelo professor Galina na UnB. A proposta nessa disciplina era trabalhar formatos orgânicos e amorfos que se assemelhassem a células, sementes ou ramificações desproporcionais, mas ao mesmo tempo harmônicas, ou seja, sempre evocando o aspecto orgânico da vida. A seguir, há uma figura comparando as duas obras distintas:



Figura 15. PAIVA, Jéssica,(2016)



figura 16. PAIVA, Jéssica, *Xilogravura* (2013)

O formato circular e espiral costuma se repetir comumente na estética que venho propondo, e vejo esse formato emergir como uma maneira de externalizar uma fascinação inconsciente por formas circulares e espiraladas graças a seu significado subjetivo. O círculo não possui meio, começo ou fim, ele se encerra em si mesmo, continuando até o infinito, enquanto a espiral une fatos e sistemas paralelos em um universo que também aponta ao infinito.

O formato de cone povoado por terra lembra outro trabalho de Agnes Denes, intitulado *Tree Mountain — A Living time capsule*, no qual a artista constrói uma floresta espiral em uma montanha, composta de 10.000 árvores plantadas por 10.000 pessoas, pensada para não ser perturbada por quatro séculos. Essa ação foi pensada para se tornar um projeto colaborativo entre natureza e ser humano, um monumento que representasse os sentimento de cooperação, preservação e demarcação de terra, aliados à inteligência humana, que usa suas capacidades em prol da preservação do meio ambiente<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Artigo encontrado na compilação: DENES, Agnes, Notes on Eco-Logic: Environmental Artwork, Visual Philosophy and Global Perspective. *Art and Social Consciousness: Special Issue*, vol. 26, No. 5, 1993, p. 387-395. Disponível em <[https://www.jstor.org/stable/1576033?seq=4#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1576033?seq=4#page_scan_tab_contents)> Acessado em 18/06/2016.



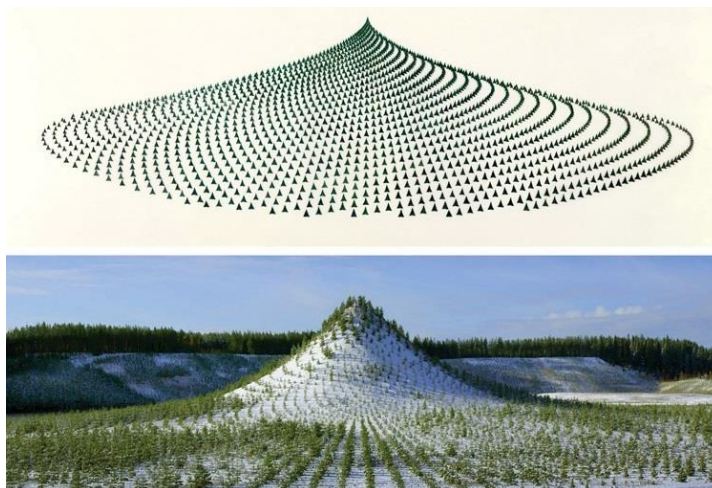


Figura 17. DENES, Agnes, *A Living Time Capsule* (1992-94)

Os estudos e justificativas desta pesquisa uniram-se em um ponto convergente que também se desmembra em várias ramificações, mas que se encontram novamente em um único sistema, como se existissem em pequenas constelações: cada uma coexistindo ao redor de seu próprio núcleo, mas todas unidas pela mesma matéria. Esse campo de possibilidades e leituras de uma visão sensível sobre observar as relações mutualísticas que permeiam o meio ambiente pode ser observado na metáfora do Rizoma, que traz à superfície essa ideia de coexistência entre os seres vivos, sejam animais ou plantas ou fungos.

#### 4.1 Procedimentos Práticos e Estratégias

Quando decidi acerca do objeto final que iria expor na galeria Espaço Piloto, percebi que deveria dispor etapas de trabalho e pensar em um planejamento escultórico para que eu concluísse com êxito a obra abordada.

Os processos escultóricos muitas vezes requerem preparação de suportes, materiais ou moldes antes de chegar ao trabalho idealizado. Como primeiramente percebi a necessidade de construir um molde que sustentasse a forma plástica antes de sua apresentação final, cito as considerações de César Becker, um colega da graduação, que coincidentemente possui um tema similar ao desta pesquisa. Ele descreve dessa maneira a respeito da modelagem, que também foi parte do processo de elaboração de sua escultura como trabalho final de conclusão de curso: o molde limita e estabiliza, em vez de impor uma forma, ele “completa a

deformação, interrompendo-a segundo um contorno definido, modulando-a. Assim, o molde intervém como condição de limite, parada da expansão.” (2013, p 50)

Continuando a sequência do mesmo raciocínio acerca do molde, César cita Nelson Brissac, em seu livro Paisagens Urbanas: “A moldagem é feita de uma vez por todas, de modo definitivo, impondo-se uma forma a matéria. Quando a matéria atinge o estado de equilíbrio, imposto pelo molde, tem-se a forma”. (BECKER, 2013 p 50, apud BRISSAC, 1998, p 114).

Para construir as estruturas modulares de arame, foram medidos e cortados vários arcos de arame, cujo tamanho do aro diminuía em ordem decrescente, formando uma estrutura modular que se sustenta por linhas de arame perpendiculares aos aros, fazendo a estrutura se levantar. Para unir os arcos com as linhas que contornavam os mesmos, usei fita, que ajudava, assim, na sua fixação, fazendo com que os eixos se elevassem e sustentassem os arcos, não sendo possível deslizar, como pode ser visualizado na imagem a seguir:



Figura 18: PAIVA, Jéssica (2016)

A estrutura, por fim, ficou fixa, firme e ereta. Sua sustentação se deu justamente por conta dos eixos perpendiculares do arame que se autossustentavam, prontos para suportar o peso da terra que viria logo em seguida.

Na segunda etapa, revesti os moldes de arame com sobras de cerca, que também foram feitas de arame, para cobrir os buracos quadriculados da base. O propósito era fechar suas paredes, pois a massa de terra iria grudar, minimizando o risco da massa de terra quebrar por entre os vãos do molde de arame.

Finalmente, chegando o momento de fazer a massa de terra, preparei toda a massa e iniciei o revestimento das estruturas na galeria Espaço Piloto, onde a instalação seria exposta, exatamente no local onde a obra foi montada. Fiz uma mistura seguindo a receita da massa de adobe, cujo uso é utilizado há muito tempo para construção de casas no interior de cidades da zona rural do Brasil, chamado comumente de “barro batido”. A massa continha mistura de

terra vermelha, esterco de gado curtido, serragem, areia e água. Bati e pisei o barro até obter a consistência ideal, que é quando a massa fica consistente e levemente grudenta, sem quebrar.

É uma massa muito eficiente, que ao contrário da argila, necessita de queima para não rachar ou quebrar, então ela curte no sol, ou com o próprio clima. O esterco e a serragem agem como aglutinantes naturais e de baixo custo, fazendo a massa aderir ao local desejado e evitando-a de sofrer rachaduras ou quebrar com o tempo.

Manusear a massa dessa forma fez-me recordar dos processos alquímicos, dado ao fato de eu trabalhar com uma técnica tão antiga e tradicional de construção de casas, cujo conhecimento é popular tanto por diferentes classes sociais e também remete a uma parte considerável meus antepassados e parentes mais velhos.

Entretanto, também tive que lidar com várias adversidades, acontecimentos inesperados e obstáculos, como o tempo curto para concluir com êxito todo o trabalho, a falta de mão de obra, os poucos recursos materiais e financeiros, o clima úmido e frio, e a falta de sol, cujo fator interfere diretamente na cura e aspecto da massa de adobe, mas que no final foram ultrapassados e admitidos com sucesso em todo o trabalho.



Figura 19. PAIVA. Jéssica, Preparando a massa (2016)

Manusear o barro e vê-lo tomando forma e aderindo às expectativas foi imensamente satisfatório para mim, afinal tratou-se de um projeto que funcionou como um finalizador de um ciclo, abrindo oportunidades para outros projetos vindouros. Esta pesquisa não possui um fim determinado, pois percebi ao finalizá-la, de que há muitas referências valiosas que

infelizmente não consegui abordar completamente da maneira como gostaria graças ao tempo, mas que devam ser acrescentadas caso aconteça uma continuação dessa poética, principalmente no tocante as próximas obras que podem ser produzidas daqui pra frente.

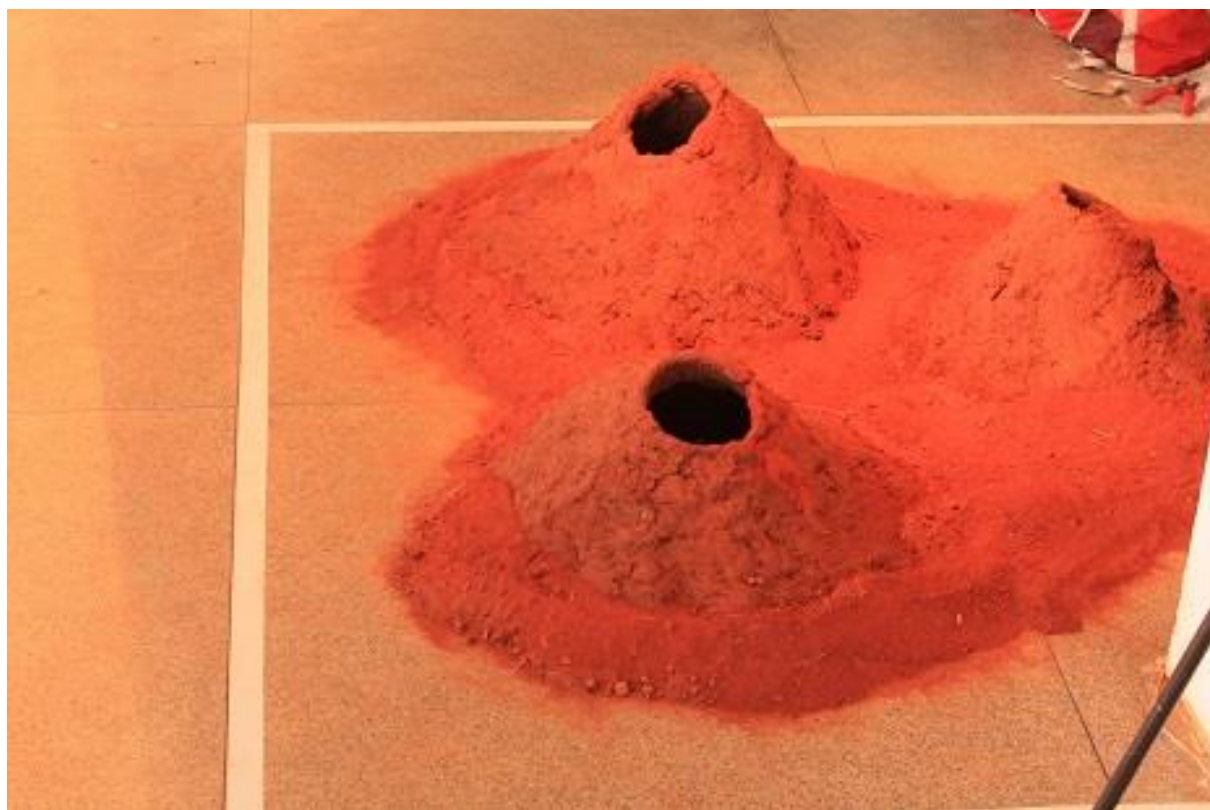


Figura 20, PAIVA, Jéssica, *Rizoma* (2016)

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – A LÓGICA DA VARGINAGEM, PALAVRA E MANIFESTO INVENTADO

Nesse trabalho, tentei em trazer a ideia de que tudo está conectado pela terra. Esse é um princípio da varginagem, da germinação contaminação. Essa palavra também evoca o sentimento de pertencimento a um lugar selvagem e sagrado, e foi o termo que me foi dado para descrever esse conjunto de situações e investigações sobre a terra que se repetiam em minha produção constantemente.

O termo varginagem descreveu muito bem toda essa proposta, pois é a verbalização de um sentimento. É um sentimento que busca a satisfação do corpo na terra, na qual não a vejo no plural, mas, sim, em uma definição qualitativa, e não quantitativa. É a terra, uma só e onipresente ao mesmo tempo.

O formato espiralado por dentro, composto por vários arcos de arame que sustentam a terra, que o cobrem por cima, representa a casca do self, da persona, é o receptáculo físico que sustenta a essência, que aqui faz sentido sendo a terra. Eu agi como o barro ou a argila, que se moldam conforme seu formato, independente do que seja e esteja grudado em suas entranhas, aceitando o formato que recebe. O barro é flexível, plástico e maleável, conferindo a ele mesmo habilidades extremamente escultóricas, autossustentáveis e poéticas, quando análogo a uma metáfora artística que remonta a impulsos humanos.

A ação de modelar e manipular o barro se torna um ritual, e o contato com a argila é simbólico por também permear a relação afetiva mantida com o material. César Becker cita, em sua monografia, que cada material escolhido pelo artista é carregado de uma história, de um valor simbólico que pode carregar a marca de nossa passagem (2013, p. 25). O primeiro material a ser manipulado pelo ser humano foi o barro, presente desde a época paleolítica, e partindo desse ponto de vista, considero a lama nutritiva aos impulsos mais espontâneos e místicos do ser humano.

A estética que surgiu durante a produção das esculturas traz à tona a sensação de erosão e transformação, bem como destruição. Pela qualidade efêmera da obra modelada com a terra, ela pode representar a criação bem como também o fim, a morte de um ciclo, pois a terra pode conceber a vida por meio da germinação, como também decompor a mesma vida que gerou. Não é à toa que a caverna e a matéria argilosa são análogas ao útero de uma mãe que gera a vida, mas que também a destrói. A obra Rizoma, recordando visualmente pequenos

formigueiros em erupção, evoca a ideia de construção de casulos e faz referência à metáfora da morada íntima do repouso e sagrada, como as cavernas.

O mais espantoso durante a conclusão deste processo artístico é que ele se deu de uma maneira espontânea, trazendo à superfície aspectos marcantes e subjetivos de um interesse particular e intimista de reflexão. Ou seja, trabalhei com o material que tive afeto, e mesmo sem intenção consciente, busquei, através da arte, aproximar a vida e projetei uma imagem sutil de mim mesma em meu trabalho. Por meio de uma indagação empírica, observei que criamos o que somos, e constantemente produzi elementos que se repetiam porque refletiam meu imaginário inconsciente.



## ANEXOS



figura 21. PAIVA, Jéssica (2016)



figura 22. PAIVA, Jéssica (2016)



figura 23. PAIVA, Jéssica (2016)



Figura 24. PAIVA, Jéssica (2016)



Figura 25. PAIVA, Jéssica (2016)





Figura 26. PAIVA, Jéssica (2016)



Figura 27. PAIVA, Jéssica (2016)

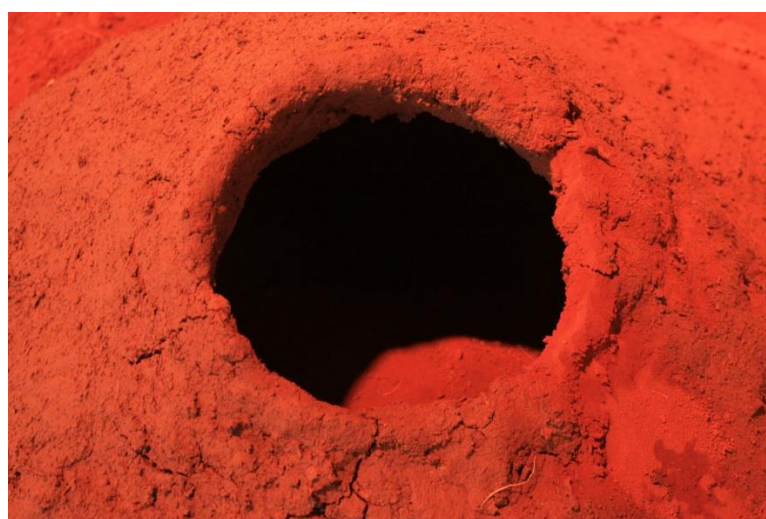


Figura 28. PAIVA, Jéssica (2016)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. A Terra e os Devaneios do Repouso. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston, A Terra e os Devaneios da Vontade. 2013 Ed. Martins Fontes São Paulo.

BECKER, César. Gestos Fósseis. Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Plásticas, UnB, Brasília, 2013.

FERREIRA, Glória. Escritos de artistas; Robert Smithson – uma sedimentação da mente São Paulo: Ed. Zahar, 2006.

JONES, Amelia. Body Art/Perfoming the Subject. Londres: University of Minnesota Press, 1998.

NYC PARKS. Greenstreets, Time Landscape. New York, 2014. Disponível em: <<http://www.nycgovparks.org/parks/greenstreet-mz31/history>>. Acesso em: novembro de 2014.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Gilles Clément e o Jardim Planetário. Arquitextos, ano 01, jul., 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.002/997>> Acesso em: 11/09/2015